

ENTRE LA ISLA Y EL CIELO: LA POESÍA SOCIO-RELIGIOSA DE INCHAUSTEGUI CABRAL

POR

EDUARDO ESPINA
Amherst College

En el discurso poético iberoamericano no abundan ejemplos de poesía religiosa, de una textualidad que signifique un espacio de comunicación con lo sagrado. Por distintas razones, que un día habrá que estudiar, la escritura lírica del continente no presenta un *corpus* definido donde se vislumbre la especificidad de una práctica de índole analógica, cuyos signos sean presenciabiles claramente o por lo menos advertibles con rasgos delimitantes. Entre los escasos y más contundentes ejemplos de manifestaciones de una poética de lo religioso y de lo ascensional, emerge la obra de Héctor Inchaústegui Cabral (Baní, 1912-1979), sobre todo aquella zona lírica contenida en sus libros *Las ínsulas extrañas* (1952) y *Rebelión vegetal y otros poemas menos amargos* (1956), sin olvidar algunos poemas precedentes y su posterior trabajo teatral *Miedo en un puñado de polvo* (1956). En este segmento de su obra, el epifenómeno de lo espiritual, la desviación del orden de la realidad, la experiencia conflictiva entre lo mediato y lo contingente, se dan en obvia presencia:

Perdóname, Dios, que olvide la lección de mansedumbre,
que no sea paciente ni sumiso,
que odie, con fuerza, los harapos,
que ame, con dolor, al harapiento¹.

Este ejemplo anticipa la dirección del presente trabajo; destacar que en la matriz escrituraria de Inchaústegui Cabral, la palabra religión no

¹ Héctor Inchaústegui Cabral, *Poemas de una sola angustia. Obra poética completa, 1940-1976* (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1978), p. 374. Los poemas citados son de esta edición y el número de página aparecerá entre paréntesis.

sólo debe leerse como un desvío de la normalidad, como un riesgo lingüístico que se manifiesta contra la secularización del lenguaje natural, sino que acepta, asimismo, la lectura como manifiesto lírico contra el estado de las cosas en la realidad; como trayecto de significación donde se procesa y se traduce la actuación de Dios en las cosas del hombre.

La tensión irresolutiva de este *corpus* de la poesía inchausteguiana («irresolutiva» en cuanto hay un conflicto que mantiene la dinámica de la escritura), parece corresponder con el contexto y la personalidad del sujeto productor. En tanto el espacio lírico presenta la lucha por aprehender una imagen de Dios convertible a la fe y a la certeza, el espacio vital enseña a un sujeto social, tratando de resolver la contradicción de su existencia. Los datos históricos, en este caso, facilitan la comprensión textual. El poeta diseña su «ser social» en el texto antes que en la realidad. Esto se entiende al relacionar la obra con su circunstancia. Funcionario y diplomático del régimen fascista de Trujillo, Incháustegui Cabral ha dejado, sin embargo, inscrita en la literatura dominicana uno de los ejemplos de poesía social más convincentes, donde se consolida una visión regenerante del drama del campesino y su total desamparo y del obrero manipulado por el poder del patrono. Y este gesto reivindicatorio «tuvo la valentía de decirlo en una época en que ciertas verdades podían costarle la vida a cualquiera, incluidos los favoritos del dictador»². En este proyecto de reversión y consolidación de «poesía con el hombre universal» es donde su escritura religiosa no aparece como extraña, sino más bien complementaria y aclaratoria de la ideología del autor y de su tarea social reivindicatoria.

Como la obra poética completa, que el propio autor definió como *Poemas de una sola angustia*, su lírica religiosa se acopla en un discurso donde se oye una sola voz y se trata de responder la misma pregunta: la del sujeto ante el enigma de su ser y ante la miseria de su realidad y de su contexto histórico. No en vano, la indagación escritural de lo sagrado, que se observa principalmente en los libros señalados, se formaliza en un espacio de duda «existencial» (en cuanto el texto hace prevalecer una realidad subjetiva) y «ontológica» (pues hay un diálogo inquisitivo del yo con sus convicciones), cuya convergencia establece un discurso en que lo sagrado, más allá de su cuestionamiento, reviste una condición afirmativa. Es la duda, no para afirmar una negatividad, sino para posibilitar una *positividad*. Al respecto, afirma el propio Incháustegui Cabral:

² José Alcántara Almánzar, *Imágenes de Héctor Incháustegui Cabral* (Santo Domingo: Ediciones Siboney, 1980), p. 10.

Yo no sentía a Dios, sentí su vacío, veía despreocupado su trono, porque en mi mundo Dios no estaba presupuesto. Para mí era un requerimiento, lo buscaba ejerciendo un angustioso derecho de necesidad. Hay católicos libre pensadores, yo era un católico en duda permanente³.

Y agrega luego:

Escribí *Las ínsulas extrañas*, me liberé de mis convulsiones, sané de la duda, me purifiqué no en las aguas del asco, de la náusea, de la angustia, de la desesperación, sino en la certeza y en el seno de la Iglesia, de donde no me pudieron echar ni los demonios de la tentación con sus deleitosas visiones, ni el Diablo saltador de la incertidumbre con su pila de libros, con su programa exacto de demostraciones irrefutables⁴.

Con la afirmación de la fe —y «fe» es la palabra que puede caracterizar mejor esta poética, fe en Dios y en el hombre— y con el trazado de una palabra interrogante de los actos divinos es como el sujeto productor construye su texto. Claro está que la presencia de lo religioso, además de descubrir una diversidad semántica, tiene una apariencia textual manifiesta. La praxis lingüística se consolida en base a una terminología y a una construcción sintagmática de rango analógico, donde la «angustia» del yo poemático (o voz productora del discurso) es también la «angustia» de los signos.

La poética religiosa inchausteguiana parte de un cuerpo lexémico de neta proyección ascensional y procedencia bíblica. Los ejemplos abundan: «santa», «transfigurada», «encarnación», «confesor», «perdón», «bondad», etc. La presencia de estos lexemas actualiza la contigüidad significativa de los paradigmas versales de cada poema, otorgando el carácter religioso al texto. Estos refuerzos tonales se complementan por diversas series sintagmáticas que proyectan el desplazamiento anagógico del hablante: «hacia ínsulas extrañas», «del mismo barro sutil, divinizado», etc. La religiosidad de la escritura emerge también en la organización grafémica que resalta el carácter oracional, invocatorio de la totalidad del texto: «—Padre, está limpio tu universo.» Esta circulación textual de lo religioso, al descubrir el espacio de una expresión no-inmediata, caracteriza la totalidad discursiva y establece el horizonte semántico donde se concreta la especificidad de la significación. La consecuencia será un macrotexto sacralizado:

³ Héctor Inchaustegui Cabral, *El pozo muerto* (Ciudad Trujillo: Colección Pensamiento Dominicano, 1960), p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

Apaga, mi Dios, esa ventana
 abierta a lo ignoto de mañana;
 cierra la luz de los espejos
 en que contemplo mi futuro;
 apaga esa voz que viene de tan lejos
 que me dice mi suerte
 y describe la muerte de los míos
 esgrimiendo una espiga sin grano y sin verdor (p. 351).

El sujeto lírico construye el cielo con los pies en la tierra. La construcción de Dios en una textura sacralizada se concreta siempre en el espacio de la realidad. Lo social y lo sagrado se comunican. La voz poética no puede abandonar su lugar en la realidad; hace descender a Dios al espacio del hombre. La palabra es el instrumento relacional, por el cual se interroga a la *ultimidad*. La poesía inchausteguiana, en el trazado y ascenso de sus signos, no busca definir un «vacío», pues Dios nunca es negado. No manifiesta angustia por la ausencia de lo divino, sino que cuestiona su acción imperfecta:

y Tú sin llegar,
 Dios de la pena y la alegría,
 Tú del otro lado de mi duda,
 Tú en el abismo que se abre al dolor
 que nos conduce por la gracia a la otra vida,
 y das la salvación, agria, quemante,
 al alma que no muere (pp. 372-373).

Como se destaca, la voz religiosa tiene una filiación cristiana, en la que se afirma la creencia en el alma y en la otra vida. Lo dicho: no se duda de la existencia de Dios, pero se cuestiona su accionar en la realidad del hombre. Poesía no elegíaca (pues no se canta una ausencia), sino oracional (en cuanto se determina un lamento, una imploración). Por esta razón, al plantearse una trayectoria ascensional («Vienen de lejos mis muertos a mirarme. / ¿Seguirán callados con los ojos tan abiertos?»), la circunstancia socio-histórica es incorporada en el «texto-plegaria» y no eliminada. Al tener características de plegaria, el discurso reviste, a su vez, una condición dialógica:

Perdóname, Señor, el cielo que me tienes prometido
 hace falta aquí debajo
 y será más pura la oración,
 no llorarán los niños desamparo
 y el justo tendrá su pan todos los días.

Oyeme, Dios, ¿estás dormido?
¿Has vuelto, cansado,
las espaldas a tu gente? (p. 374).

Si bien hay un movimiento ascensional en el texto, el cual pone al hablante a la «altura del cielo», la realidad nunca desaparece del diálogo. La escritura lírica será la inscripción de una iconicidad religiosa en el territorio de la realidad, en que participa el hombre y su Hacedor. La poesía, además de diálogo, como el mismo texto lo dice, es «oración»; voluntad de acercamiento del sujeto a lo trascendente, o, mejor dicho, de descendimiento de lo sagrado a la tierra. El poeta, más que el profeta a que aspiraba Rimbaud, es el inquisidor que lleva su desolación ante la presencia de lo divino. Las palabras entablan un desafío al cielo; no se niega a Dios —si se le negara se imposibilitaría el diálogo—; pero se le interroga, se le cuestionan sus obras:

paz de Dios, de un Dios que se ha dormido.
De un Dios sin alegría, sin la blancura que le asignan,
paz de un Dios cansado, aburrido de su sol
y de sus hombres (p. 341).

La angustia de la poesía inchausteguiana deviene melancolía. El trasfondo nihilista no puede afirmarse definitivamente, pues el cuerpo de la esperanza —el signo de un cristianismo afirmativo— se impone entre la significación cuestionante. No se niega, se interroga. La poesía actualiza el conflicto entre el desamparo y la frustración del poeta como sujeto histórico y la majestuosa realidad divina, cuya existencia, aunque no negada, está significada por un gran silencio. La presencia de una ausencia, de Dios que existe pero que no actúa, es lo que se inquiere. Por eso, la angustia se confunde con la melancolía. La angustia, por sí sola, haría caer sobre el cuerpo de la esperanza la actualidad del «vacío». Pero aquí el vacío nunca es total, pues, aunque silente, Dios es siempre una existencia. La angustia de los signos es ahora la melancolía del sujeto, pues mientras la angustia supone la eliminación de la esperanza, la melancolía mantiene siempre una vislumbre esperanzadora. Como señala María Zambrano, «de la melancolía nace, como su hermana gemela, la esperanza, que es su prolongación en sentido contrario; las dos formas de tener no teniendo»⁵. La melancolía de esta poesía no es resignación a un destino fatalista y un abandono a las circunstancias, sino una manera

⁵ María Zambrano, «El mundo novelesco», en *Obras reunidas* (Madrid: Aguilar, 1971), p. 340.

de sentir la realidad como parte de una dimensión trascendente, cuya inmediatez histórica está implicando un abandono por parte de ésta:

Padre nuestro que estás en los cielos,
a Ti que el clavo de la fe
entre mis ojos con decisión clavaste;
a Ti que has llenado mi alma de esperanza
y has hecho abundante el corazón de caridad (p. 375).

Esta relación entre lo contingente y lo mediato permite comprobar, en la obra de Incháustegui Cabral, dos movimientos textuales: uno trascendente y otro trasdescendente; un movimiento anagógico de ascesis liberadora y otro que impide el desprendimiento total del mundo objetivo y que despierta la melancolía ante el estado de las cosas. Es decir, aceptación y rebelión comparten el mismo espacio. Es la rebelión de Cristo en la cruz, implorando piedad ante el sufrimiento, pero que nunca rompe los lazos con la fe. Escritura de la cruz, esta poesía, aunque de sesgo ascendente, concluye humanizando lo divino. Cristianismo con rasgos estoicos, en tanto la celebración nunca es total, porque desde el momento en que un hombre está sufriendo, no puede serlo:

Perdóname, Dios, por resistirme
a mirar como perfecta
la obra por tus manos acabada:
la que están mis ojos contemplando,
cuando en los ajenos ojos yo me veo,
al sentir el reclamo del perfume
o el rechazo de los fétidos alientos (p. 373).

La visión poética no se concreta en una transcendencia abstracta que conduce a una desaparición del sujeto como existencia empírica. Lo religioso se confunde y se confronta con la praxis diaria y vital. En otras palabras: lo religioso no transforma la realidad a partir de lo trascendente en tanto aislamiento, sino como posibilidad de confrontación en la continua problemática del sujeto inmerso en un espacio histórico conflictivo. La creencia en lo sagrado, de esta manera, al realizarse como texto poético, absorbe una condición de entendimiento y reconocimiento del mundo y restaura una visión unitiva entre lo trascendente y lo contingente. Lo trascendente deja de ser una autonomía, para integrarse en la vida del hombre.

En la poesía de Incháustegui Cabral, Dios tiene una doble significación: connota la transcendencia incondicionada y significa una ultimidad que tiene cualidades y puede actuar. La conciencia poética lo sitúa en

un plano de hermenéutica simbólica o «destrucción» trascendente. En sentido estricto, permite a Dios figurar como realidad inmaterial, y al mismo tiempo elimina la contradicción de su especificidad: la de un ser existente que no sólo carece de realidad, sino que también está ausente de la «realidad». Dios es un ser activo que trasciende su peculiaridad y su contenido plenamente conceptual para ser, más que un símbolo o signo de relación, una existencia presenciada, una figura histórica en cuanto participa en el diseño de las circunstancias y de los acontecimientos históricos. Dios, por tanto, tiene carácter sagrado, al mismo tiempo que empírico:

Tu hijo, Jesús, nos tiene prometido
volver a la carne que nos viste,
regresar a estos cabellos que yo peino,
a este mismo corazón que late y llora (p. 375).

En su melancolía, la voz poética «que late y llora» no dialoga con un signo personificable sólo a través de símbolos, sino que dirige su escritura para ocupar el espacio del mismo Dios. Es un diálogo directo, mediante el cual el sujeto sale de su soledad y de su miseria para inquirir y afirmar lo trascendente. Con sus diferencias de lenguaje y de actitud, esta angustia «anagógica» comparte el espacio de la literatura moderna que va de Eliot a Saint-John Perse, pasando por Malcom Lowry —entre otros—, para quienes el horizonte del hombre, aunque éste no esté solo, se resuelve como conflicto: en su soledad dialoga con Dios. Escritura que supera el receso de la fe y la erosión del pensamiento religioso posterior a Nietzsche y a Sartre, para reafirmar la condición positiva de una práctica anagógica y rescatar los misterios últimos de la existencia, redimensionados en la desolada frontera que presenta la secularizada realidad social. Esta actitud redimensionante se manifiesta en la coincidencia de un lenguaje imaginativo —que se desplaza en el discurso por imágenes— y de un lenguaje religioso —que evalúa un conjunto de creencias o implicaciones espirituales—. El resultado es una transacción entre una realidad inmediata y una realidad última; transacción que supone el compartimiento de una problemática común, de un paradigma de experiencias en que tanto lo divino como lo humano están comprometidos:

Dios me habita.
Soy Su obra y Su razón.
Me hizo como a El,
a Su imagen labro mi pensamiento,
por Sus Manos y mi carne
a Su semejanza estoy edificado (p. 321).

Al revitalizar y revalorizar la práctica religiosa y su participación en la secularidad de la vida diaria, la voz poemática está devolviendo su articulación total al universo. Lo que la escritura está diciendo es que, sin la discursividad religiosa (o espiritual), no puede concebirse una conducta consistente, una formación de carácter, ni siquiera una coexistencia cooperativa del hombre en su realidad. Sin un pensamiento espiritualista, toda comprensión del mundo será parcial o fragmentaria, puesto que hay una neutralización de la jerarquía ontológica en el mundo de la experiencia. La caleidoscópica y fragmentada realidad de un pensador secular y «desdramatizado» pasa por el cedazo de la ritualización poética que celebra la posibilidad de encuentro entre Dios y el hombre en una escritura «litúrgica». Y es litúrgica, pues se formaliza un conjunto de «imágenes primordiales» —para designar la persona de la divinidad— y se establece un sistema de creencias evaluables: cristianas/católicas. La escritura religiosa inchausteguiana otorga a la anarquía y al desajuste de la realidad una forma y un significado.

Al formalizarse en el texto un proceso de ordenación, el signo religioso de esta poética aparece socializado; en cuanto a su significación, no está aislada ni presenta la oscuridad caracterizante de muchos textos modernos de rasgos anagógicos como *Une Saison en Enfer* de Rimbaud, las *Elegías del Duino* de Rilke o la mayoría de la obra de Yeats. La lírica religiosa de Incháustegui Cabral «esconde» una tentativa de apertura. El signo de la religiosidad emerge para ser compartido; no sólo tiene sentido y «significa» la experiencia individual de la voz poemática, sino que también diseña y proyecta un sistema penetrable y, por tanto, compartible. El signo poético será *re-experiencia* para el receptor y no experimentado por primera vez. La escritura nombra un lenguaje y un sistema simbólicos, identificables ambos, cuyo fondo bíblico autoriza una comprensión más eficaz del proceso referencial:

Y Caín la urbe edificó,
Mercurio mercaba presuroso.
Enterróse lentamente la reja del arado,
y en el surco cayeron las semillas
por fin no conducidas por los pájaros y el viento.
Se inventó el jardín, esclavizando
cuanto el bosque, la playa, la montaña
hizo estallar en perfume y en color (p. 372).

La poética religiosa a consideración no propone compartir una experiencia intransferible —lo que sería una contradicción de fondo—; es una

referencia, un *pathos* identificable, lo que está caracterizado. Es el mismo sufrimiento y la misma aspiración del encuentro con una nueva y mejor realidad, primero en la tierra y después en el cielo, que hacen coincidir en el texto al sujeto productor y al receptor. La coincidencia habrá de destacar que los signos de la fe y de la esperanza siguen siendo efectivos. En el contexto de la «lógica capitalista» —que enmarcó la producción de los textos—, para la cual el hombre es una identidad funcional, cuya vida está reducida al anonimato de lo contingente, la poesía religiosa inchausteguiana celebra la posibilidad de «revitalización» del sujeto a través de la creencia en una realidad mejor; una realidad de este mundo, pero que es, como creería Nerval, parte también del otro mundo al negarse su posibilidad de finitud:

Dios que junta las manos
de las jóvenes ansiadas,
Dios que pone el nombre de los hijos,
Dios que no permite
que nuestros muertos
mueran para siempre (p. 371).

La vida, al aceptarse esta opción ontológica, es un espacio para *ser* antes que para *vivir*. Esto no supone escapismo del orden social a cambio de una alternativa metafísica, sino que señala que la vida es un espacio trascendente, donde el hombre tiene la posibilidad de modificar la obra de Dios. De allí la rebeldía del discurso y su trasfondo de positividad; escritura que se repone sobre las cenizas dejadas por el estigma de una sociedad escéptica, para declararse prevalentemente esperanzadora. El milagro de la esperanza ocurre en la isla de la tragedia. En el contexto nihilista de la literatura posnietzscheana, la poesía religiosa de Incháustegui prevalecerá, en última instancia, como una expresión de coraje: en cuanto signo literario y como proyecto ideológico.

Como se ha venido señalando en este trabajo, la poesía anagógica inchausteguiana no afirma un idealismo metafísico en el cual un hablante invisible retacea su implicación ideológica como proyecto vital. Lo religioso excede el límite de una abstracción fetichizada tendente a encubrir una estrategia deslindante de la problemática social. En su dirección religiosa, esta lírica no pacta con una ausencia de la realidad ni con una ficción que separe lo individual y lo transpersonal. Mientras que un pensamiento idealista pretendería alcanzar una intuición totalizadora, para prescindir del universo objetivo, el pensamiento poético de Incháustegui propone lo opuesto: se asciende no para disolver ni enmarcar el plano

real, sino para intentar explicarlo. Para encontrar respuestas o, por lo menos, para plantear las preguntas que conduzcan a la posibilidad de un cambio de ese mismo horizonte real que se cuestiona.

Por lo religioso no se persigue el ascetismo ni se busca alcanzar un estado contemplativo excepcional que convierta al sujeto en un ser pasivo y sumiso a cualquier situación. Eso, que en un contexto social equivaldría a una indiferencia, se revierte para adquirir los rasgos de una «oración de protesta». El sujeto lírico es «un católico en duda permanente», pues cuestiona a Dios las miserias del hombre en su realidad. En lugar de dar lugar a una mixtificación de lo trascendente, mediante un culto de la complacencia contemplativa, la poesía conquista un espacio de rebelión. Aunque es una escritura de Dios, la realidad no es evadida. Dios se construye y se entiende a partir de los signos de vida diaria:

Y aquí también está Dios. En el grito de los vendedores,
y en los títulos del periódico que esgrime el niño con hambre,
en la mano arrugada que ofrece las castañas (p. 341).

La realidad no se seculariza, pero Dios se confunde con lo demoníaco. No se trata de una «profanización», sino de una traducción de lo divino al espacio del hombre. El símbolo deja de ser relación para ser apenas señalamiento de un proceso de interrelación y de confluencia entre una identidad última y una realidad contingente; para señalar la disolución de lo escatológico en lo inmediato. Es una escritura «en duda permanente», que conquista el espacio de la realidad mediante el énfasis en la conflictividad del presente y no en la eternidad del mañana. Dios se escribe en presente. No se le utiliza para justificar la miseria terrenal, sino que, al reconocer su existencia, se exige, por su parte, la aceptación de los actos que el hombre produzca para superar una realidad descalificante.

Por su misma condición pragmática y reivindicatoria de las aspiraciones y necesidades del hombre en el mundo del presente y no del mañana, la lírica de Incháustegui Cabral adquiere los signos de una práctica religiosa que se manifiesta como poesía social, en tanto enfatiza la condición denigrante del hombre en una realidad diseñada por un gesto de lo divino. El trascendentalismo tiene la imagen de un movimiento transgresor, en el sentido de utilizar la iconocidad divina para replantear las aspiraciones del sujeto. Dios, además de una existencia, es una metáfora para decir las cosas que, de otra manera, no podrían haber sido dichas, incluso por aquellos «favoritos del dictador». El riesgo ideológico de esta poética se define en esa astucia literaria. En tiempos difíciles para ejercer una crítica social abierta desde dentro de la isla (todavía faltaban

algunos años para que el dictador desapareciera), esta poesía religiosa, en su actitud trascendente, prefigura un movimiento trasdscendente. La asunción a una esfera sagrada no desprende al sujeto lírico de su contexto inmediato; por el contrario, le permite hablar con palabra encubierta de su crítica y conflictiva terrenalidad.

